和声艺术发展史

多声史前—— 十九世纪末

(四之四)

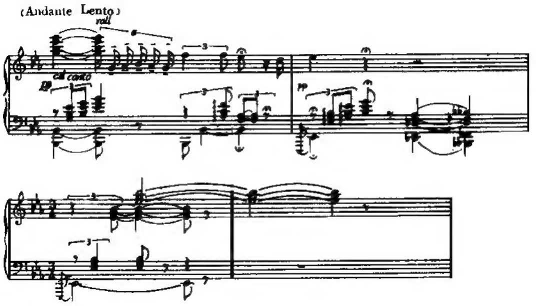
吴式锴

[XXⅧ.XXⅨ略]

XXX. 调式交替的递增、重叠、演化与和弦的纯色彩性对置

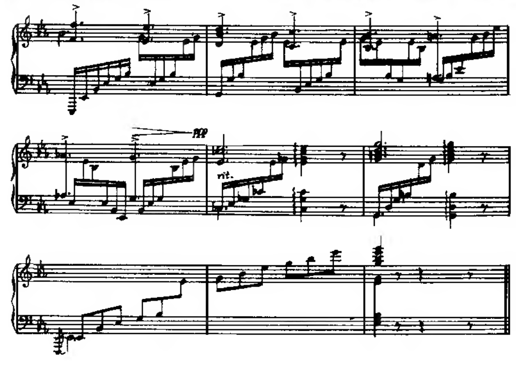
大小调式所吸收的同主音调式交替和弦在通用的调式范围之内（理论上的罗克利亚调式较少实践意义）可能已到了尽头。而人们的听觉接受力和对和声艺术效果的探求却又是无止境的。于是，和声的同主音调式和弦交替手法也利用类似大小调的调式扩张—— 即离调的手段来扩展和弦的应用范围，借以在调性中进一步启用更新的和弦。传统离调中的副调主要采用属功能和弦（即附属和弦）来确立并支持暂时调性。而自然调式风格中的‘离调”则可以用新的规范关系如向某大三和弦下方大 3 度大三和弦的进行即 T—sⅥ的和弦关系来实现。这样，某一个已经是调式交替和弦（大三和弦）再接以它（作为副主和弦）的降Ⅵ级大三和弦（即它的交替 sⅥ），便又在主调中纳入一个关系更远的新素材。普奇尼（Giacomo Puccini，1858—1924，意）于 1899 年完成的歌剧《托斯卡》中的一首咏叹调结尾处，在主调降 E 大调基础上引进了一个与主音相距三全音关系的A 大三和弦。它便是降D 大三和弦—— 即同主音小调（降 e 小调）自然Ⅶ级交替和弦的下方大 3 度和弦，亦即降D 大三和弦作为副主和弦的同主音小调（降 d 小调）的Ⅵ级交替和弦，可标记为sⅥ/dⅦ（见例 93）。

例 93（原书例 325）　　普奇尼：歌剧《托斯卡》



如果以大三和弦作连续的大 3 度下行，即形成 T—sⅥ—sⅥ/sⅥ—T 的调式交替递增关系，它展现出一种新的连锁进行模式。这是 19 世纪后期调式交替和弦发展的结果，构成与古典的 5 度循环系统完全不同的大 3 度循环关系。前者是绝对力度性的，而后者则是纯色彩性的。俄罗斯作曲家格拉祖诺夫（Александр Констahтинович Глазунов，1865—1936）便在他的第 5 交响曲（1895 年作）第III乐章末尾结束在这一和弦关系上。

例 94（原书例 326）　　格拉祖诺夫：第 5 交响曲

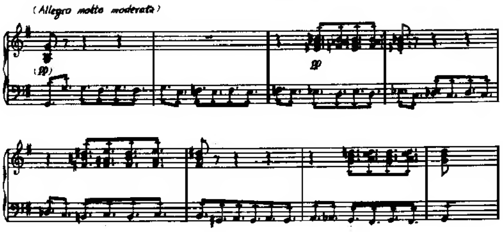


尽管这是 19 世纪后期的一种典型和声模式，以至 20

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

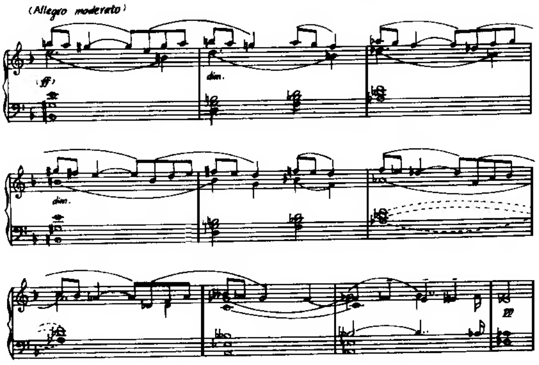
世纪某些作曲家也乐于沿用（如普罗科菲耶夫的舞剧《罗密欧与朱丽叶》)，但在早期浪漫主义先驱之一舒柏特的音乐中，却已见到它的雏影。如G大调弦乐四重奏的第Ⅰ乐章结尾部分便已显现出了这种和弦关系。不过这里用了各自的副附属和弦加以扶持，以这种力度性的功能关系来维持传统的风格基础。

例95（原书例327） 舒伯特: G大调弦乐四重奏D 887



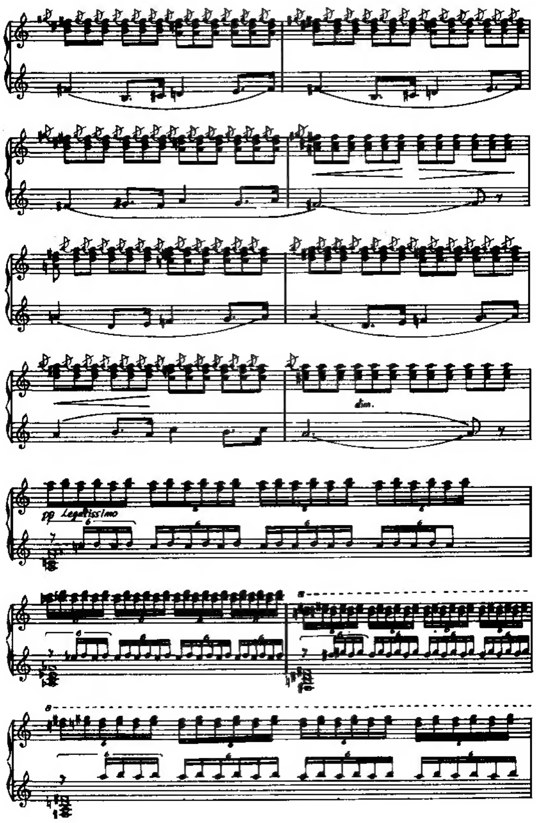
大三和弦之间作小3度的上行则表现为大调主和弦与同主音小调III级和弦的功能关系。可能由于其效果不及大三度关系那样强劲和开阔，和弦之间展开的幅度又小而略显柔弱，我们很难在古典的大小调风格作品中寻到它的启蒙式踪影。因此也可以说，交替小调dIII的应用是更新颖的和声手法。……拉赫玛尼诺夫在钢琴三重奏《悲歌》中将T向同主音小调dIII进行的和弦关系加以伸延，形成大三和弦作连续向上小3度的循环，即T—dIII—dⅢ—dⅢ—dⅢ—dⅢ—T。在音乐中，作曲家没有采用稳健的原位和弦，而是设置了一连串轻佻飘忽的四六和弦形式，好象流动的浮云。每个和弦上面的旋律又间或点缀了转瞬即逝的大7度，给人以飘忽朦胧之感。

例96（原书例329） 拉赫玛尼诺夫: 钢琴三重奏《悲歌》(和声图式)



如果说拉赫玛尼诺夫《悲歌》三重奏的和声处理仍使和声依附于旋律的调式音调，借助每个和弦上方旋律进行的调式性质展示调式的和声涵义，那末里姆斯基—科萨科夫在歌剧《萨德闊》中的同样和声模式便失去了旋律调式音调的依据，而纯属和声自身的色彩展示了。虽然在下例的前8小节中仍有一个悠长的曲调流动于和弦之下，但它表现为跨和弦的进行，没有分别地反映每一个和弦的单独调式意义。从第9小节开始便纯属和声性陈述了，我们从中领略到的只有和弦的变幻更替，用以描绘微风吹拂湖面的朦胧月色。

例97（原书例330） 里姆斯基—科萨科夫: 歌剧《萨德闊》

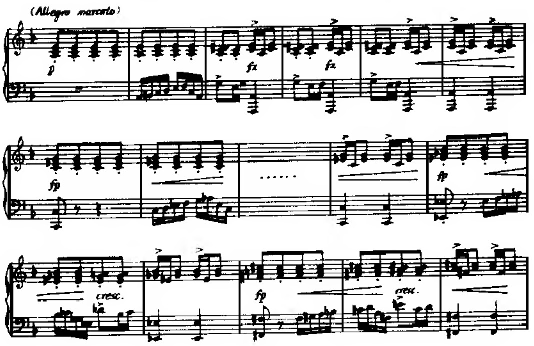


沿着这种规律化的和声思维进行演绎，我们又见到由小三和弦构成的向上小3度模进。如下例格里格的《挪威舞曲》，从A小三和弦出发，经过C、降E直到升F，共以4个小三和弦向上作了3次小3度关系的转移（见例98)。

从音响属性上看，它所要突出的是小三和弦的特有色调。和弦自身的结构性质以及所采取的小3度音程的运行步距都使这一和声结构不及大三和弦作向下大3度循环那样气势上开阔宽宏，音响上明朗辉煌。从理论上说，这一和声进行是调式重叠交替—— 平行调式交替与同主音调式交替重叠的结果。即: 将小3和弦

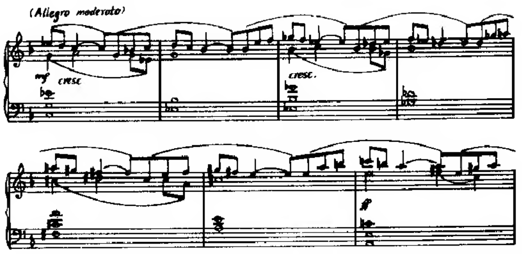
© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

例 98（原书例 331）　　格里格：《挪威舞曲》



上方小 3 度的平行大调和弦再作同主音调式交替使之又成为小三和弦。可以标记为 t—t/dIII。从拉赫玛尼诺夫的《悲歌》三重奏中似乎可以看到这种和声的形成过程。如在下例中，从双数小节到单数小节都将同一个根音的和弦由大三和弦过渡到小三和弦，形成一次由大调到小调的同主音交替。而在前例格里格的作品中，这一转换步骤被省略了，从而表现为两个小三和弦相距小 3 度的直接对置。

例 99（原书例 332）　　拉赫玛尼诺夫：钢琴三重奏《悲歌》（和声图式）

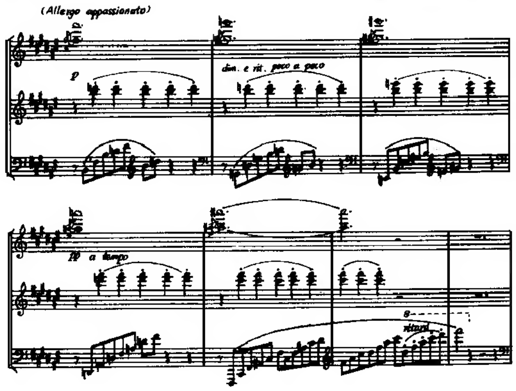


……

如同大小调体系中调性扩张的高度发展一样，19 世纪后期利用自然调式相互交替而造成的使人眼花缭乱的和弦聚积，也逐步走向它的极限。于是，诸多的陌生和弦就难以明确地显示出它们各自的调式来历。它们各自的"出生地"已被眼前的繁杂景象所蒙盖。这样，它们在音乐中往往被一种多元化的关系共同统治着，同时受某种新的"秩序"所安排。如下面格里格的钢琴曲《致春》结尾前补充终止的和声（见例 100）。

然而制约着这一系列和弦的"秩序"则是外声部之间的反向进行。和声的基本轮廓被限制和安排在这一对相互的距离逐渐扩张增大的外声部线条之间。和弦的结构首先服从外声部之间的垂直两点，和弦的大小性质则根据调式的风格、色彩进行调配。

例 100（原书例 335）　　格里格：《致春》



它们的多元化和声功能关系显示如下：

#F　s(Min.)—s II (Phi.)—d VII (Mix. / Min. / Dor.)—s VI (Min.)—T

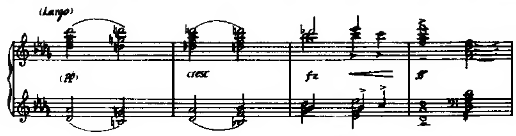
b　t——s VI——S (Maj. / Dor.)——d III

D　S VI——S——S II (Lyd.)——T

(D/D)

德沃扎克《自新大陆》交响曲第 II 乐章开始的 4 个著名和弦则更典型地体现声部动向对和弦构成的决定作用。如果说第 2 小节尚可勉强看做是另一调性（降B 大调）dIII (Min.)—T 的和声"词语"，那末第 1 小节中的 G 大三和弦则已无法在常规的运作关系中找到它的功能属性。因此，整体 4 个和弦显然只是被安排在一种特定的和声倾向关系中：高声部是两次相同的向上半音推进；低声部则以向下步距的扩展增大（由第 1 小节的减 3 度增至第 2 小节的小 3 度）形成每小节中后一和弦之间的间接半音下行（B 至降B），以及由此在外声部垂直关系上的由小 3 度至大 3 度的音程扩张。

例 101（原书例 336）　　德沃扎克：《第 9 交响曲》

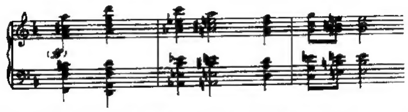


德彪西是一位真正的和声色彩"魔术师"。当然这仅表明他的伟大和声成果的一个方面。他在创造和声新风采上是一个勇敢的进取者，对和声艺术作了历史性的开拓。我们从下面所举他的弦乐四重奏中即可感到其和声语言既严谨又洒脱。外声部作对应关系进行的自然三和弦中，点缀以含导音的增三和弦，表明其作为和声调式的基本性质。从第 3 小节开始，出现和弦色彩的强烈反差。虽然降A 大三和弦在 d 小调中已找不

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

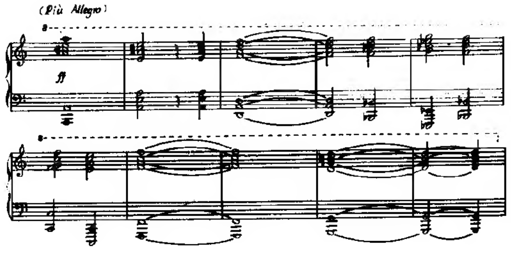
到其功能上的直接依据，但它的低音却恰好代表典型功能关系中的重属和弦向属进行的导音倾向。最后两个和弦虽然有着同主音弗利季亚Ⅶ级小三和弦与重属和弦（或为同主音里第亚Ⅱ级大三和弦）的表象，但在和弦作这种相互自由对置的音响变幻中，这样的功能推断似乎已无多大意义。它们更象是在无调号音列中的C大三和弦与e小三和弦上，人为地通过和弦音的升降来改变原和弦的大小性质，以加大和弦色彩的对立，对和声作更浓烈的渲染。

例 102（原书例 337）　　　　德彪西：弦乐四重奏



从 19 世纪后期和声色彩的广阔发展中，我们看到了纯净的三和弦结构（主要是大三和弦）在音响上所具有的光彩和赋予浪漫主义音乐特有的艺术魅力。实际上，简单泛音关系在音乐中所显示出的这种特殊的辉煌效果在浪漫主义前期甚至身处浪漫主义潮流中但仍力图坚持古典精神的作曲家也认识到它所独具的特色，从而使它在自己作品的恰当部位闪现出其特有的光辉。例如勃拉姆斯第 1 交响曲第 I 乐章的展开部，在延绵不断的不协和和弦与紧张的和弦外音以及频繁的调式调性动荡之后，突然展开光彩夺目的以纯三和弦构成的悠长乐句，顿时使人耳目一新，心旷神怡。在整部交响曲临近结束之前，又以全部铜管与弦乐（加低音大管）强奏出一系列在调式音上有着丰富色彩变化的响亮三和弦。这些调式升降音虽然也带来调式交替和弦的外观，然而勃拉姆斯的艺术气质与和声语言特征说明这仍然完全是古典大小调风格的调性扩张性质，和声的功能逻辑是极其严谨的，展开手法是纯粹力度性的。

例 103（原书例 338）　　　　勃拉姆斯：第 1 交响曲



XXXI. 通向新世纪的和声发展渠道

在瓦革纳、布鲁克纳的音乐中所体现的大小调式结构功能和声的调式扩张极端倾向与民族乐派及其后期作曲家的作品中所体现的由自然调式引导出的和弦关系自由化趋势，这两条轨迹在 19 世纪后期既以代表不同风格的两条线索并行地发展，但它们之间也相互融合，共同开辟通向新世纪的和声发展渠道。

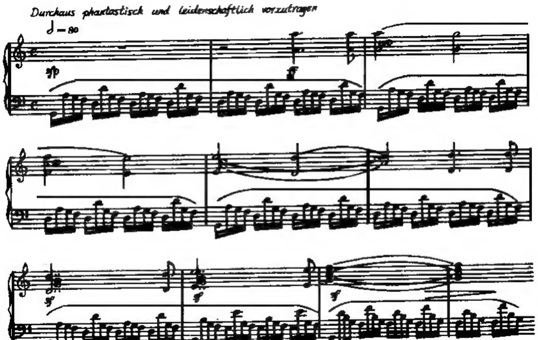
（一）和弦自身结构的扩张与新时期不协和和弦的自然音风格化

回顾历史，存于我们脑际的清晰印象是，属七和弦是通过在属三和弦中采用经过式的声部过渡，逐步将这过渡音确认为和弦的七音而建立起来的。属九和弦是从属持续低音与导音减七和弦的暂时重叠或者九音仅是属七和弦中的短暂延留音而逐渐确立起自己的完整结构形态和独立和弦地位的。

沿着由协和向不协和发展的历史自然进程，人们必将在原来的基础上创建更进一步的和弦构成形式。然而历史实践告诉我们，超过 5 个和弦音的高层叠置和弦是难以体现单一功能意义的，因而也难以被视为一个独立的单一和弦整体。

在音乐艺术中，各种体裁的作品总是以活生生的织体形式展现出来。较为复杂的和弦结构在这灵活多变的自由织体中就更难以判定其精确面貌，是和弦音抑或和弦外音有时也难以识辨。然而这也就有助于多音之间在音响上的相互融合。下例第 1 小节的伴奏音型既象缺少三音（导音）的属七和弦，也象属低音与Ⅱ级三和弦的叠置。但以后当上方声部出现C与D的 2 度音程时，便显示出明确的Ⅱ级七和弦性质，旋律中的G音则成为和弦外音了。从第 7 小节开始，上方声部转变为明确的属和弦。于是，下方伴奏音型中同样的A音，便由前 6 小节 SII_7 的五音转变为 D_7 中的和弦外音性质。因此，在这十分合乎逻辑的典型功能进行中，前 6 小节无疑是低声部的属持音与上方声部Ⅱ级七和弦的双重功能叠置关系，而难以称它为属十一和弦。

例 104（原书例 339）　　　　舒曼：幻想曲

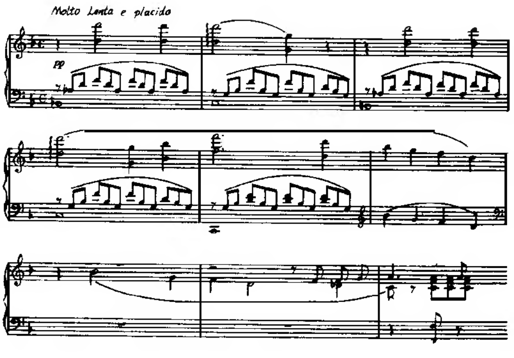


事实上，在大小调式结构功能和声中，十一和弦是

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd.　All rights reserved.

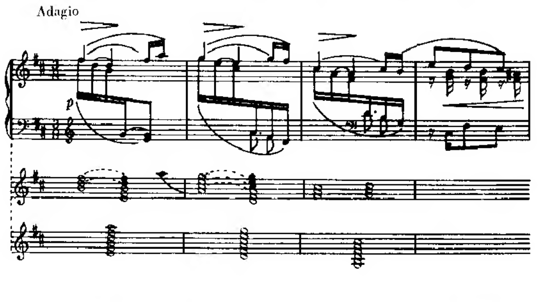
难以确立的。尤其是属音上的十一和弦更是如此。因为它是一个自相矛盾和自我否定的结构关系：属功能中的核心因素是导音。属功能的根本要求是促使导音向主音进行解决。而属十一和弦自身却已含有主音。如果因此而将导音省略（象上例那样），则等于挖掉属功能的心脏，造成属根音与上方和弦音之间的分裂，由此便产生属低音（属功能）与上方Ⅱ级七和弦（下属功能）的复合功能关系，再也不能保持单一属功能和弦的性质了。下例由于属低音与上方的 $S\text{II}_7$ 同时进入，撞击出一个明确的多音音响，因此比前一例（属低音先于 $S\text{II}_7$ 出现）在高层叠置多音结构的确立上，更加前进了一步。

例 105（原书例 340）　　李斯特：《我仿佛看见天仙起舞翩翩》



在主调音乐的自由织体中，和弦往往由各音作分解进行展现出来。那末，连续 3 度的琶音进行应该可以代表一个多音和弦的整体结构了。然而我们从某些倾向于古典主义精神的音乐作品中看到，当出现这种进行时，却不能将一个 3 度琶音的整体归入一个多音和弦范围之内。音乐的时代风格自然地把琶音分割成典范功能关系的不同和弦。如下面这首勃拉姆斯间奏曲：

例 106（原书例 341）　　勃拉姆斯：间奏曲 Op. 119-1

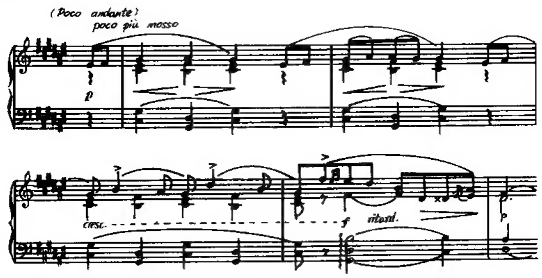


开始 3 小节很难被确定为 3 个十一和弦的和声内涵（最下一行图式所示），而是仍然显示着第 1 行图式所体现的传统和声功能。但勃拉姆斯确实为以后的真正多音和弦的创建作了有益的启示。20 世纪以后，音乐中方才出现将所有和弦音全盘托出垒成柱形的多音和弦。因为时代已经淡化了和声功能，所要突现的是凝结成整体的块状音响。而在 19 世纪结束之前，和弦自身结构的扩张一般以九和弦为典范。有时辅之以单独低音与上方 5 度七和弦的重叠，即所谓‘省略三音的十一和弦”。然而在浪漫主义特别是民族乐派的兴起和发展时期却由于音乐风格的新要求使和声的音响性质产生某种变化。

我们知道，截至维也纳古典乐派为止，在大调中，除了由于旋律音调的需求或出于双重声部之间的音程协调关系外，属九和弦的九音与导七和弦的七音一般均不使用自然音阶的调式Ⅵ级音而代之以降Ⅵ级音，分别构成小 9 度的属九和弦与减七和弦结构的导七和弦。这是出于时代风格对大小调式功能力度的需要。

但至 19 世纪浪漫主义时期，虽在下属功能中多用降Ⅵ级音来渲染一种温雅的浪漫情调，但在属功能中却逐渐采用自然Ⅵ级音，强调大属九和弦与减小七和弦结构的特色。它们给音乐带来一定的明快松弛感，略为削弱大小调风格中属功能的紧张力度。这一点在原书例 220（本文略）所举安东·鲁宾什坦的浪漫曲中已有体现。当然，此曲作为一位崇尚西欧正统派音乐家的早期创作（作于 1860 年），我们只能从中初见端倪。26 年后的格里格则将多音结构和弦的应用向前推进了一大步。在下面作于 1886 年的音乐片断中，展现了Ⅱ级九和弦的应用，它取代了更为大小调和声所乐于接受的重属九和弦，从而使音乐风格自然音化了。此外，低音区的诸多 5 度也给音乐作了特殊的色彩性润饰。

例 107（原书例 342）　　格里格：《在祖国》

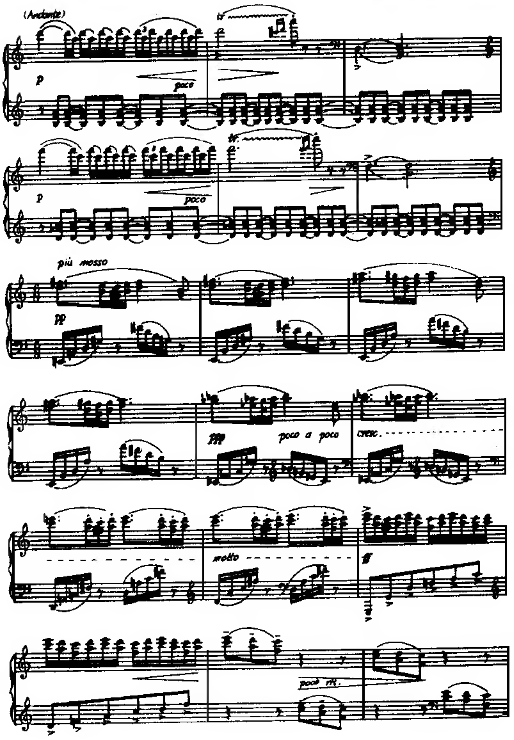


格里格于 1891 年写成的《夜曲》更能显示出他对多音和弦的发展和大胆运用。下例中一系列多音和弦的展开使不作解决的九和弦与十一和弦充满了悬而未决的意味。它们根音之间转移的自由随意就更表现出和声趋向的不明确性。只有最后的Ⅱ级根音（下属功能）向Ⅴ级根音（属功能）的进行方才显示出明确的功

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

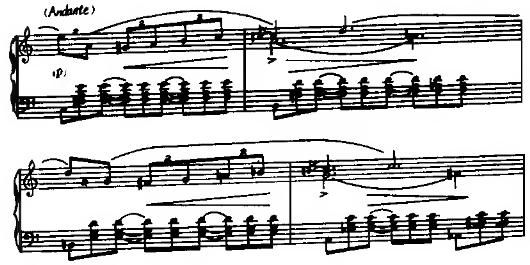
能含义。然而和弦的多音叠置(重属九和弦及属低音与Ⅱ级九和弦的重叠—— 属十三和弦的表象) 使两和弦间除根音以外的大量和弦音相互勾通, 和弦各自的原本功能失去其明朗性, 其进行自然也就谈不上功能的鲜明对比、转化与发展, 而是从整体上给音乐罩上朦胧的色调, 表现出一种奇特的意境。

例 108 (原书例 343) 格里格: 《夜曲》



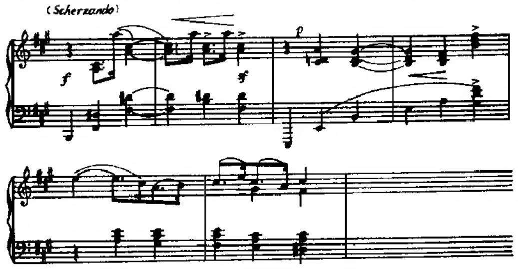
由于导音七和弦在作品中的使用比属九和弦更为广泛频繁, 所以由它带来的自然音化风格对作品就更有影响。同样在上例格里格这首《夜曲》中, 引用了由一系列减小七和弦构成的 4 (5) 度关系连锁进行。它完全改变了古典式的减七和弦连锁进行的效果, 而使和声风格焕然一新。要知道, 这不仅是和弦音响色彩的更新, 而且从理论上说, 它并动摇了调性功能上的统一性。因为减七和弦形式的导音七和弦既属于小调 (和声小调), 也同样属于大调 (和声大调)。它可以作为调内任何一级大小三和弦的附属导七和弦。这就使表面上暧昧不明的一系列减七和弦仍然能归属在同一调性之中。而减小七和弦则不能, 作为导音七和弦的功能, 它的和弦结构只能属于大调式。由它构成的连锁进行便体现为纯大调式的 4 (5) 度关系的调性转移。这便无法使连续的减小七和弦统一在一个调性中, 而只能造成调性的游移不定。但在此曲中, 格里格却用了一个超越于个别和弦之上的宽松旋律将 4 个连续的减小七和弦统一在一个调性感之中。

例 109 (原书例 344) 格里格: 《夜曲》



事实上, 和声自然音化的倾向不仅改变了属九和弦与导七和弦的结构形式, 它并逐渐影响着整个和声的应用手法。传统大小调对七和弦的应用被严格地限制在某些特定音级及其相应的结构形式上。19 世纪自然调式回归以后首先强调了不同音级大小三和弦之间的色彩对应。至世纪末期, 多音和弦的花朵重新开放。自然音化的倾向带来七和弦多种结构形式的展现, 表现出和弦形态应用的自由化与随意性。从下例德彪西的作品片断中可以看到, 除了大 9 度属九和弦与减小七和弦仍显现出其主要特色外, 其它各种自然七和弦 (大七和弦与小七和弦) 也得到自由应用。

例 110 (原书例 345) 德彪西: 玛祖卡

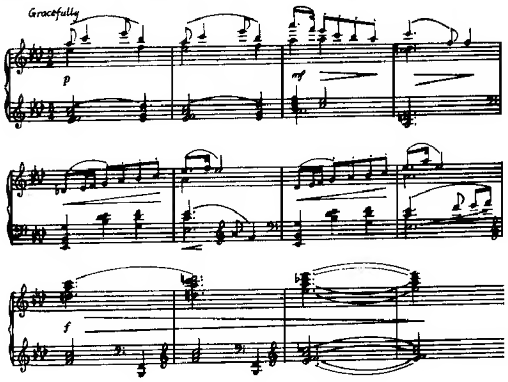


这种清新的和声语言风格在 19 世纪末成为一种重要的艺术风貌而备受青睐。美国早期重要作曲家麦克道威尔 (Edward MacDowell, 1860- 1908) 于 1898 年创作的钢琴音乐便以这种表现手法来展示其优美的乡土气息和民族风情 (见例 111)。

当这种形态自由、结构随意的七和弦、九和弦以及其它多音结构和弦与调式音作自由升降变换的色彩手法相结合时, 和声语言及其风格特征则又被开发出一个新天地。在这种情况下, 不仅和声与旋律在各自的领域中分别展现出新的风采, 更重要的是旋律与和声之间走向一种全新的关系中。和声的配置几乎完全否定了对旋律的传统和声内涵的依赖。它们好象各自为政、互不干预。有时“旋律”甚至仅是和弦高音位置相连的

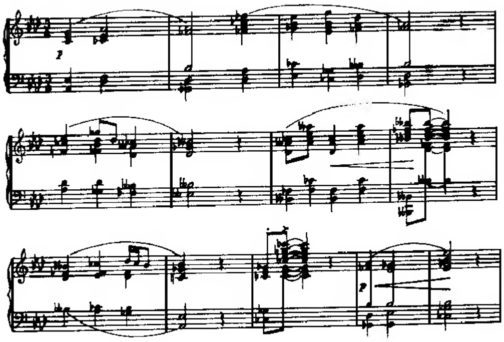
© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

例 111（原书例 346） 麦克道威尔：《B luette》



被动结果，而和弦更替所给予听觉的音响感受则成为音乐的主要目的。这种以丰富多变的垂直音响凝结体为基础，以对色彩的直接听感为出发点的和声陈述，说明历史上真正和声时代的到来，这便是某些理论家对 19 世纪末叶的评语。从下例所举的法国作曲家萨蒂 (Erik Satie，1866- 1925) 作于 1892 年的乐曲片断中，我们感到和声对高声部的旋律线条来说是多么意外。如果从传统的意义上去想象和估量旋律的和声内涵，似乎每一个和弦的出现都是意想不到的。于是，我们从中所领受到的，几乎只是各种和弦所作的魔术般的神奇变幻。

例 112（原书例 347） 萨蒂：第 1 萨拉班德



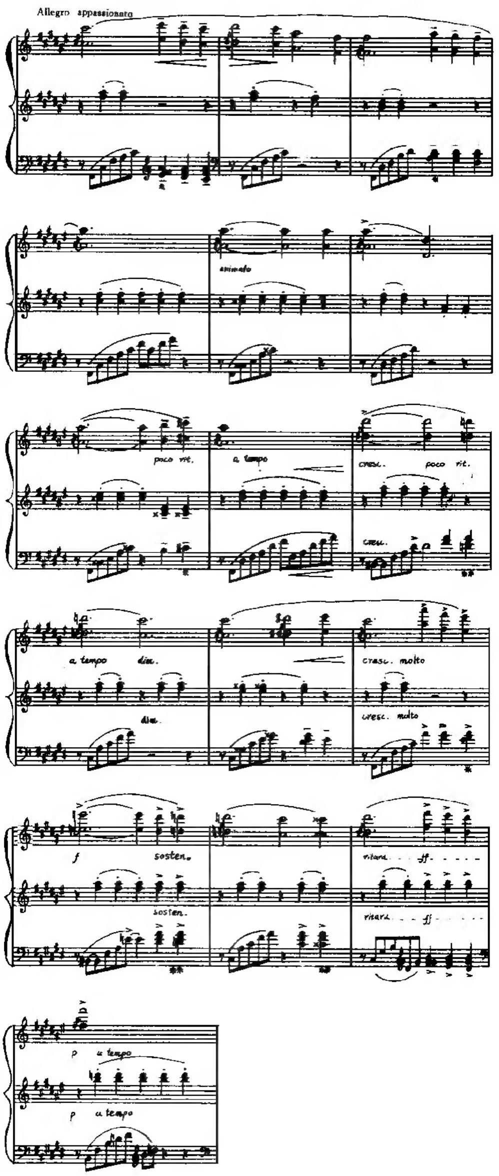
（二）和弦以外因素的注入

（1）和弦外音、附加音以及持续音对和弦的点缀与对和声的润饰

在这号称“和声时代”的新时期，和弦以外的各种因素对和声越来越有着不可忽视的作用，并且明显地预示着喧宾夺主的发展前景。19 世纪末又是和声语言风格逐渐趋于多元化的时期，相同概念的和声技法在每个作曲家的作品中都不再是统一的模式，而将被用来发展个人的特殊风格。我们可以从以下作品片断中作一比较。

在格里格的《致春》中，明朗清澈的分解和弦织体透露着春意盎然的生机。但本来只是旋律线条自身产生的短暂和弦外音，由于织体中的 8 度重复，特别是将它们与采用节奏性反复的和弦音有力地碰撞而在明快的音乐中造成不协和色彩（小 2 度音程）的点缀（* 处），由此大大丰富了音乐的艺术风韵。另外一些和弦外音则通过与和弦音的有意重叠而使之突现出增三和弦的特有色彩（* * 处）。

例 113（原书例 348） 格里格：《致春》



格里格在另一首爱情歌曲中则着意用倚音（也包

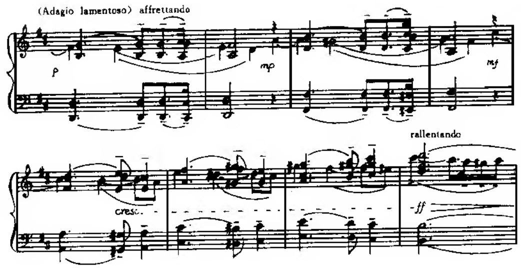
© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

含属七和弦的 6 度音）引出的紧张音响（大 7 度与小 2 度）来渲染深情的爱意，从而以这短小的前奏揭示了整个作品的缠绵情调。尽管和弦外音给音乐带来一定的深沉，但在音乐的整体上，并未失去格里格作品所固有的那种明朗艺术基调。

例 114（原书例 349） 格里格：《我爱你》

和弦外音——特别是延留音或倚音的采用可以说是柴科夫斯基艺术表现的重要特征之一。在他的笔下，这些和弦外音总和悲怆的情调联系在一起。使长长的连绵不断的延留音成为一种悲叹的情绪写照。

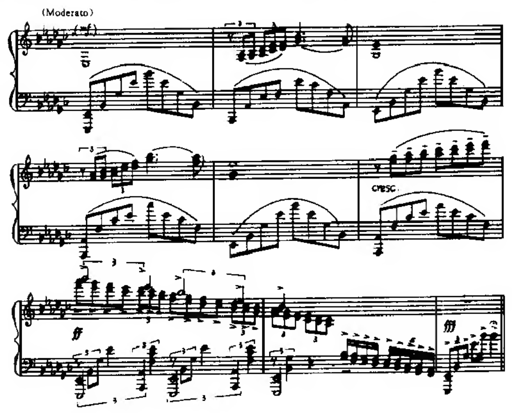
例 115（原书例 350） 柴科夫斯基：第 6 交响曲



在拉赫玛尼诺夫的钢琴曲《悲歌》中，和弦外音又呈现出另一种表现形态。如果仅从第 2、4 小节高声部的旋律进行和所依附的平行 3 度来考察，其所代表的下属功能Ⅱ级七和弦的和声内涵只是隐约可见。从第 6 小节以后，单靠上方平行 3 度的音阶线条，是显示不出确定的和声功能的。于是，在作了人为的功能设置（延续原来 $\mathrm{s\,II}^{6}_{5}$—t 的变格功能）以后，就使上方呈现为大量和弦外音的聚集，从而形成清晰的和声基础与自由的音流相融合的织体形态（见例 116）。

格拉祖诺夫的音乐在气质上是质朴而纯净的，常常有着甜美而温馨的旋律。不过当要表现欢腾的氛围或恢宏的戏剧场景时，又好象是披着华贵的盛装，放射着艳丽而耀眼的光芒。我们所感受到的这种音响色泽，除了配器法所起的不可忽视的重要作用外，和弦外音的点缀烘托作用也是显而易见的。在下面这首辉煌的《音乐会大圆舞曲》（作于 1893 年）中，和弦外音与附加音紧随着高声部及中声部的旋律线条构成协和流畅的 3 度音程。它们除了润饰着简洁清晰的和声进行以外，并时常与流动着的和弦音叠置成多重意义的组合关系。加之高低音区之间活跃的跳动转移，不时迸发出

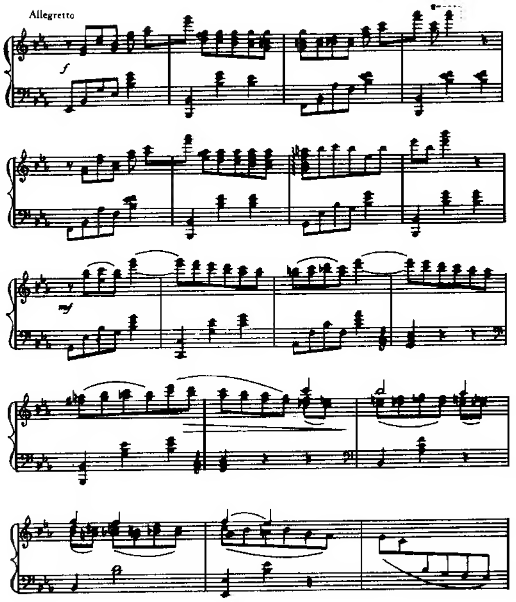
例 116（原书例 351） 拉赫玛尼诺夫：《悲歌》



清脆的音响，使整个音乐笼罩在一种珠光璀璨玲珑剔透的氛围之中。

例 117（原书例 352）

格拉祖诺夫：《大音乐会圆舞曲》

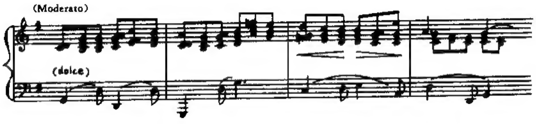


如果以这种织体形式为基础，在上方由单纯的音程扩充到 3 个声部，使之成为具有一定独立性的和弦，那末上下之间便显现出一种微妙的关系。从下例我们发现，和声是在“含糊其词”的语调中展开的。第 1、2 小节基本的和声功能为 T—D—T 似乎没有问题。但高音谱中的 12 个由 3 声部组成的 8 分音符垂直结合究竟是具有独立意义的和弦，抑或由和弦外音（以及附加音）所构成的临时点描，其含糊性恐怕有待个别区分。总之，这是 19 世纪末期和声语言发展中所展现的一种特定风貌，将引导多声音乐向 20 世纪更加新颖的和声

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

陈述方式过渡。

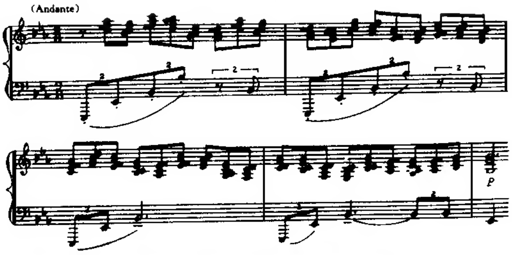
例 118（原书例 353）　　　里亚多夫：前奏曲Op.36-3



如果说在上例中我们仍能以低声部的简单勾划作为和声功能的依据，而将上方的细碎“和弦”看作和弦外音的临时结合体，那末下例便能进一步显现出上方和弦的独立意义了。由于低声部的功能表达更趋含糊，于是上方精细变化的各种组合自然就有了更突出的和弦性质。这里所展现的，是由众多附加音有如刺绣般地对和弦进行精细地点缀和润色。

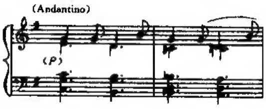
例 119（原书例 354）

拉赫玛尼诺夫：《孩子，你象花儿般美丽》



在自由织体中，持续音对和声音响的开发也有着积极的作用。如前面例 113 第 5、7 两小节，原本协和明朗的升 A 大三和弦由于和低声部的升 F 持续音结合在一起而使和声音响紧张起来。下例第 2 小节出现的下方声部中的属持续音D 与升C 上的减七和弦构成极为尖锐的结合。

例 120（原书例 355）　　　格里格：《民歌》

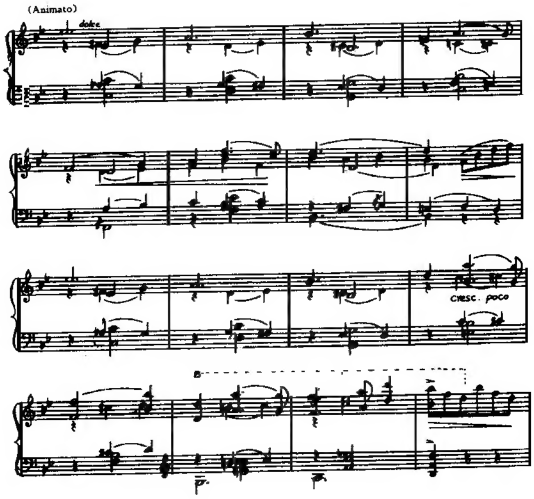


（2）和弦以外因素对和弦结构的改造　多声结合的新趋势

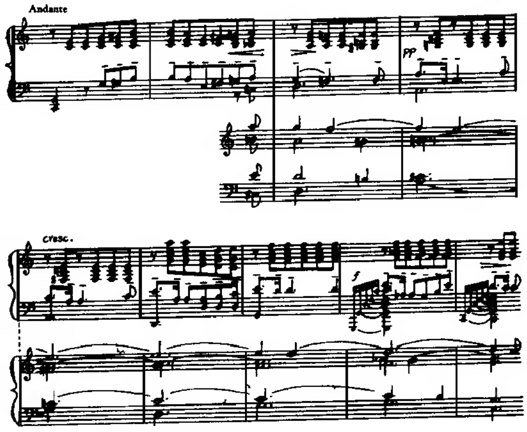
由于和弦外音的喧宾夺主，我们的听觉很可能由于被误导而对和声本质的认识产生错觉。但这也许就是 19 世纪末期作曲家们所想要达到的效应。如下例中各小节第 2 拍上所闯入的“异物”，严重地干扰我们去接受原本极度清晰的和声功能（见例 121）。

下面是一个更有趣的例子。其特点是：上方和弦与其真正的低音在时间上总是前后交错出现的，即每个上方和弦总是与其前一和弦的低音构成同一功能属性。应该说，每个低音的上方实质上都是从前面和弦延留过来的一组和弦外音。这样就使同时作响的纵向结构变得复杂化了（见例 122）。

例 121（原书例 356）　　　格拉祖诺夫：圆舞曲



例 122（原书例 357）　　　格里格：《我爱你》



我们如果再回顾一下历史便可发现，自从和弦产生之日起，便已埋下自我异化的种子。因为无论是巴洛克之前的复调音乐时期，或是和弦从被确认发展到和声的黄金时代，总的说来，多声音乐中的横向线条进行从未放弃过自己自由展现的权利，而和声也并不总是向旋律作百分之百的归顺与让步。于是，各种意外的但对和声发展颇具启发性的结合关系便出现了。下面这种旋律音调所作的和声处理，在维也纳古典乐派作品中具有十分典范的意义。由于在属七和弦出现之前，II 级三和弦中的倚音未获解决（即在倚音解决时，和弦已更换为属七和弦），而造就出一种没有形成三和弦的纯

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

4 度音程叠置关系。这为一个世纪以后 4 度和弦的创建提供了历史性的先导。

例 123（原书例 358） 莫扎特：C 大调钢琴奏鸣曲 K309

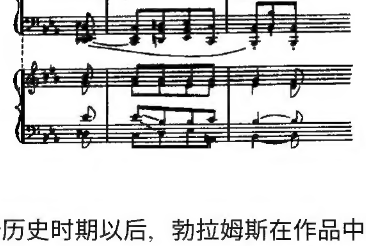
例 124（原书例 359） 海顿：第 100 交响曲

以后，贝多芬又在另外的功能进行中引用这种和声手法，即当延留音或倚音解决时改变了和弦，使带有和弦外音的和弦处在一种特殊音响结合之中。如下例第 3 小节低音谱中主和弦的 5 度音程 C、G 与双重倚音 D、F 相结合。

例 125（原书例 360） 贝多芬：第 5 交响曲

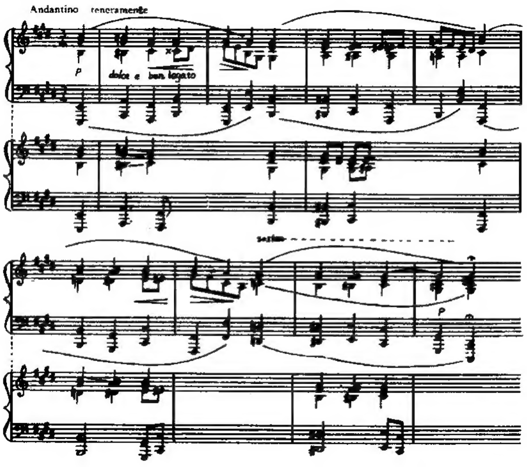
在《英雄》交响曲中，贝多芬连续地采用了这一手法。延留音作延绵不断地解决到新出现的和弦上，使和声应有的协和性得不到爽朗的展现，音乐也由此显得有些悲切。

例 126（原书例 361） 贝多芬：第 5 交响曲



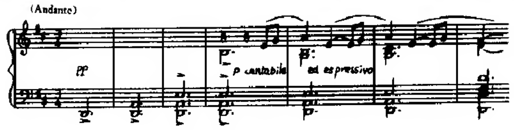
一个历史时期以后，勃拉姆斯在作品中较大程度地发展了和弦外音的这种用法。由于和声进行已比古典时期更加丰富复杂，和弦外音的表现形式亦更趋多样化，于是由未解决音参与结合成的和音结构形态也就更加自由繁多。不过，基于勃拉姆斯和声语言的严整性——即和声功能的明晰度，使我们仍然能清楚地感到和弦外音是产生这些特殊音响结构的渊源。比较下例中的乐曲原谱与和声图解。

例 127（原书例 362） 勃拉姆斯：间奏曲 Op. 116-6



由于和弦以外因素的注入而引起的和弦结构形态的发展演变，给人们带来了某种启示，增加了对新音响探求的兴趣。我们从俄罗斯民族乐派作曲家鲍罗廷（Александр Порфирвевич Бородин，1833—1887）的第 1 交响曲（作于 60 年代）看到这样一次有趣的探索：乐曲从低声部的主音开始，然后其它声部以纯 5 度音程依次向上重叠。至第 4 个 5 度 B 出现，便引入了高声部的主题旋律。旋律音的加入，立即表现出三和弦的结构功能，即展示为在主属双持续音上的 II 级和弦。行至第 6 小节，则又构成主持续低音上的属七和弦。自此，调式功能便得到明确的展示。开始 5 小节短暂的 5 度叠置结构虽只是偶然一瞬的显露，但这仍不失为 19 世纪中叶的一次具有划时代意义的尝试。

例 128（原书例 363） 鲍罗廷：第 1 交响曲

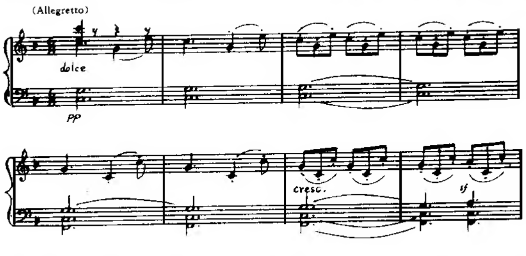


鲍罗廷的音乐又启发我们去追溯更古老的渊源——贝多芬《田园》交响曲第 V 乐章引子部分两个纯 5 度音程的重叠。一开始，在 C、G5 度音程上奏出 C 大调的分解旋律。4 小节之后又在下方 5 度加进 F 音，即构成双 5 度的叠置，表现为 F 大调主持续低音与属三和弦相结合的功能关系。至第 8 小节后半部才统一成 F 大调的主三和弦（见例 129）。

至 19 世纪 90 年代，通过接受前辈们的启迪而创造出非 3 度叠置的和弦音响，成为某些作曲家作品中所不时可见的内容。但这类和弦形式仍只作为一种色彩性的点缀出现在作品的个别部位，有如过眼烟云，转瞬即逝。如下面例 130 倒数第 2 小节末拍的特殊结合

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

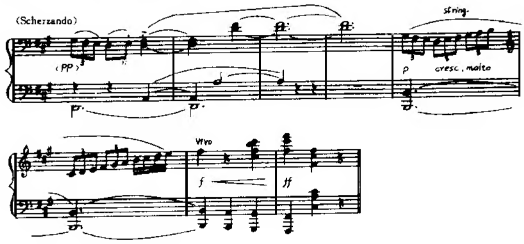
例 129（原书例 364） 贝多芬：第 6 交响曲



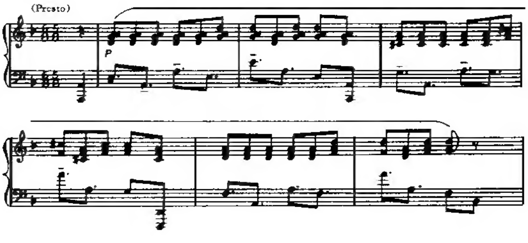
与最后小节首拍的空 5 度音响；例 131 开始两小节的和弦构成，均为偶然性的应用。

多声结合音响的感官作用一直是人们在和声中所关注的重要方面。早在贝多芬的作品中即可证实这一点：重属增六和弦（即变音重属和弦）原是用以增强自然重属和弦，使之进一步强化向属和弦倾向的紧张度。然而在下例中，增六和弦却反处在普通重属和弦的前面，它们之间的这种反常顺序也未表现出是基于声部

例 130（原书例 365） 德彪西：玛祖卡

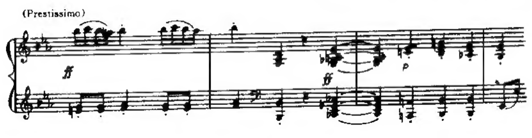


例 131（原书例 366） 斯克里亚宾：前奏曲OP.11-21



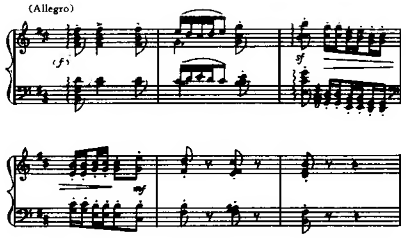
推动所造成的结果。因而，我们有理由认为贝多芬是出于对增六和弦独特音响的需求才这样安排的。在表情上，对此和弦采用了“极强”的标记（ff）来着意突现它的效果。

例 132（原书例 367） 贝多芬：第 5 钢琴奏鸣曲



德彪西的早期作品虽然在音乐的整体风格上已显露出自己的特性，但所用的和声语言却仍然保持着严谨的古典和声规格。不过我们从中仍可看到某些新思维的展现。如在下例的完全终止式中，德彪西将小调的Ⅱ级七和弦作了不合乎传统规范的声部位置转换。古典和声要求不协和的七音必须在和弦转换时固定保持在同一声部，他却同等地对待减小七和弦的各音而使之自由移动。由此说明作曲家已开始无视和弦音在功能结构中各自不同的倾向作用，而把整个和弦看成一个多音凝结成的色彩性音响实体。

例 133（原书例 368） 德彪西：《波希米亚舞曲》



［（三）、（四）略］

（五）复古思潮的崭露

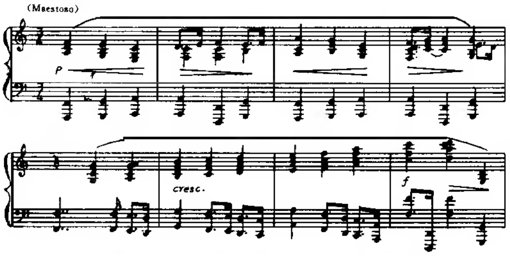
当这些名目繁多的和声新技法摆在面前时，确实令人眼花缭乱。和声好似一座尚未盖成的大厦。它既显得威严壮观、风采迷人，但又可能给人带来恐高的心理。变音的发展虽使音乐丰富多彩，但其近乎饱和的态势又开始令人厌倦。人们的听觉在无穷尽的变化音包围之中，有如生活在繁杂轰乱的城市生活里而令人窒息。于是，有些艺术家开始寻求世外的新天地，以求清新空气的滋润。这时，我们又重新发现完全由自然音（甚至还是无升降号的自然音列—— 钢琴的纯白键上）构成的作品，以一种返朴归真的情趣与眼前的“污浊”环境相抗衡。然而现今毕竟不再是古代了。艺术不可能表现为对过去的复制，而只能是依据历史进行再创造。技艺高超的作曲家必然会利用已经取得的艺术新成果来发展优秀的历史传统。

我们从下面这首用一个个和弦的简单织体写成的乐曲中便可感受到一种纯净古朴的风格。然而它绝不是过去的音乐作品，因为和声所反映的功能逻辑并不象传统音乐那样严谨、明确，有些和弦关系是松散的，或受横向线条的支配而违反正常的功能倾向。有些转位形式也是软弱的，不协和和弦也未完全按古典传统的方式进行解决。在这里，音乐较少强调和声功能上的倾向而被赋予更多的音响听感性质（见例 134）。

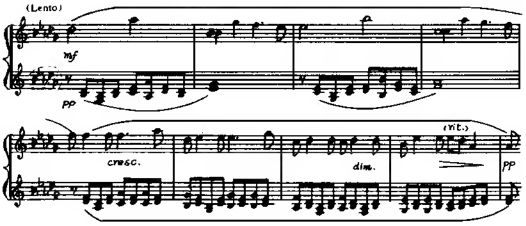
如果说 134 例的纯自然音和声只体现在乐曲开始的短暂部分，那末 135 例则是一首从头至尾贯穿全曲的纯自然音作品。这里没有由清晰的和弦所展现出的明确和声，而只表现为以下方的双声部音程与高声部旋律之间构成的对位关系，成为独具一格的复调织体。

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

例 134（原书例 401） 斯克里亚宾：前奏曲OP.13-1



例 135（原书例 402） 斯克里亚宾：前奏曲OP.11-15



在未进入 20 世纪以前，斯克里亚宾的音乐无论在大小调的调性扩张方面，还是新和弦结构的创建以及变化音的使用上都已发展到一定高度。所以这首纯自然音小品好似在重负过程中的一个小小的喘息，听了给人一种松弛的快感。然而这种基于纯自然音的复古倾向并没有成为一种大的潮流，因为它毕竟有自己的局限性。20 世纪以后的新古典主义则以更丰富更新颖的技法来充实这一流派的艺术表现力，从而确立了它在历史上的重要地位。

XXXⅡ. 历史时代的更替

漫长的历史已经走到 19 世纪的尽头。然而多声音乐却只有几个世纪的历程。音乐艺术从吐出第一个复音嫩芽开始，似乎就显现出一种不可遏制的生长力。从这以后，和声好象是呈现为“加速度”的发展趋势。人类把自己的智慧献给了声音的宇宙，并且奇迹般地把一个辉煌的成果献给了伟大的时代。

从和声艺术成果上说，19 世纪确实不愧被称之为伟大的世纪。无论在共性化或个性化方面，在技巧上或风格上，在结构逻辑上或音响听感上，和声艺术的创造好象已经到了无可攀登的至高点，其发展的路程似乎也已到达再也无法迈进一步的尽头。

这样的评估当然是不妥贴的，也不合乎科学的唯物史观。这只是对眼前的灿烂景观作一个情感化的赞叹。然而我们却可以这样说，19 世纪是一个真正的和声时代！它是把和声的艺术表现意义提到空前最高地位的一个世纪。在这个世纪里，没有和声的专业音乐几乎被排出历史。就连原始的民间单声音乐也总是被作曲家们进行大量加工，成为民族乐派创造新和声风格的原料和基地。

但在 19 世纪以后，多声音乐的发展还会继续都是纯和声性的吗？就某种范畴或领域来说，和声——或者说传统的多声性——是否会有条件地部分退出历史？或者综合动机发展、曲式结构等多范畴为一体呈现为纵横一体化（如序列主义）？看来这一切都是自然的：伴随时代的前进，一切方面将仍处在继续不断更新的过程中。过去视为不同的事物侧面——如自然科学与社会科学；数理与艺术——都将在相互融合的过程中发展自己。事实上，在这“未来”的世界里（这里当然是对 19 世纪而言），我们如今已经从当代的音乐中领会到其崭新的艺术神韵了！

（全文完）

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.